

L'AUTOBIOGRAFIA DI UNO SPETTATORE: UN PASSAGGIO OBBLIGATO DI ITALO CALVINO ¹

1. *Un'autobiografia difficile*

Il racconto-saggio *Autobiografia di uno spettatore* apparve per la prima volta come prefazione a *Quattro film*, un volume pubblicato da Einaudi nel 1974 in cui erano raccolte le sceneggiature di quattro capolavori felliniani: *I vitelloni*, *La dolce vita*, *Giulietta degli spiriti*, *8½*. La collocazione definitiva del racconto resta incerta, giacché il titolo è incluso sia nell'indice (provvisorio) di *Passaggi obbligati*, sia in quello (ancor meno consolidato) di *Pagine autobiografiche* ².

Il testo, ad una prima lettura, presenta una marcata scansione in due parti apparentemente autonome: l'una, di tenore narrativo, coincide con la rievocazione calviniana della propria adolescenza di spettatore e della propria giovanile scoperta del «cinema come altra dimensione del mondo» (*Autobiografia di uno spettatore* 37; d'ora innanzi AS); l'altra ha invece un carattere principalmente saggistico, introduttivo alla coeva cinematografia di Fellini.

A parere di Angelo Guglielmi, Calvino non avrebbe mai scritto *l'Autobiografia* se non gli fosse stato esplicitamente richiesto ³ e con lui molti altri studiosi hanno rilevato nel testo delle effettive tracce di incompiutezza ⁴. Ciò tuttavia non deve indurre a pensare che esso manchi di una sua coerenza interna o tanto meno che sia stato elaborato attraverso la frettolosa giustapposizione di due di-

¹) Le raccolte a cui faccio riferimento per le citazioni dei testi calviniani sono: i tre volumi di *Romanzi e racconti*, pubblicati da Mondadori (Milano, 1991, 1992 e 1994, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto); i due tomi dei *Saggi* (Milano 1995, a cura di M. Barenghi); il volume delle *Lettere* (Milano 2000, a cura di L. Baranelli). Per indicarli, mi avvarrò delle sigle RR I, RR II, RR III per i primi, S per i secondi, L per le lettere. Le citazioni dell'*Autobiografia di uno spettatore* e le rispettive indicazioni delle pagine rinviano a RR III.

²) Cfr. RR III 1200-1202.

³) Cfr. *Strade di Calvino*, «Tuttolibri» (9 giugno 1990).

⁴) Cfr. RR III 1205.

scorsi a sé stanti. Pur tenendo conto della riconosciuta capacità calviniana di rifondere vecchie partiture in nuove opere, risulterebbe assai complicato giustificare l'ardita scelta di inserire un elaborato critico come conclusione di una narrazione autobiografica; e, d'altra parte, quest'ultima non sembra certo frutto di un *raptus* creativo. Mi sembra piuttosto probabile invece che la committenza editoriale abbia offerto a Calvino il pretesto di riordinare un precedente materiale autobiografico, ormai sedimentato, all'interno di una riflessione puntuale sul proprio presente.

Dentro il rapporto intrinseco tra un avvenimento presente e l'affiorare in esso di una memoria ancora latente, l'accostamento audace tra il materiale di sedimento della prima parte e il giudizio della seconda parte su Fellini non va interpretato pertanto come l'esito di una incuria formale, ma come la scintilla di una nuova avventura narrativa e conoscitiva. Lo dimostra, ad una lettura approfondita, la dialettica speculare che s'instaura tra le due parti attorno all'appena alusa cerniera stilistica sugli anni della guerra e del neorealismo. Sul perno di questo raccordo, l'autore bilancia infatti gli equilibri della sua dialettica oppositiva: a livello temporale, contrappesando alla categoria cinematografica della "distanza" (anni Trenta) quella della "vicinanza assoluta" (anni Settanta), e, a livello spaziale, alternando il "dentro" di una rammemorazione *in facto* al "fuori" di una critica a freddo degli eventi. L'analisi di questo significativo elemento di continuità, ovvero l'indagine sul *turning point* narrativo tra il *prima* e il *poi* del racconto, ci consente di individuarne l'unicità formale: alla luce di questo ponte stilistico, infatti, l'*Autobiografia* non si giustifica più come un asettico giudizio su Fellini, e neppure come un malinconico ripiego sul già vissuto, ma, al contrario, come un confronto tra un io e un altro io, nell'alternativo fronteggiarsi di due diversi modi di intendere il cinema.

La sintesi originale del racconto è dunque il tentativo di un'autobiografia difficile, in cui il valore conoscitivo dello scrivere autobiografico, dentro la sovrapposizione del ricordo passato con il vissuto dell'istante presente, consiste nell'approssimazione reciproca di due io verso il passaggio obbligato della loro comune identità.

Questo motivo dominante dell'*Autobiografia di uno spettatore* si ripropone analogamente nel progetto per *Passaggi obbligati*: nella struttura complessiva dell'opera e nella costruzione dei racconti ultimati (pubblicati postumi da Mondadori nella incompleta raccolta *La strada di San Giovanni*). Oltre alle indicazioni fornite da Esther Calvino, in assenza di espliciti riferimenti dell'autore, tre fondamentali motivi di affinità giustificano la pertinenza reciproca tra l'*Autobiografia* e *Passaggi obbligati* – e, con essa, la conseguente scelta editoriale di inserirlo nel volume del 1990 piuttosto che nel successivo *Pagine autobiografiche* (1994): il genere dell'autobiografia difficile, la tensione narrativa alla simmetria degli opposti e la ellissi sostanziale sul loro punto di incontro.

A proposito dell'ibrido genere autobiografico scelto, la menzionata sovrapposizione tra rievocazione personale e saggio critico si avvicina nell'*Autobiografia* alla poetica equidistante con cui, nel panorama dei progetti coevi, *Passaggi obbligati* si colloca tra l'idea di un volume "di testimonianza" sul proprio vissuto storico (*Pagine Autobiografiche*) e l'elaborazione di una autobiografia letteraria per saggi (*Una pietra sopra*).

In merito alla dialettica tra gli opposti, la relazione inversamente proporzionale, che si stabilisce nell'*Autobiografia* tra lo svanire della memoria nell'io storico e l'avanzare corrispondente, con Fellini, della propria incorporea controfigura letteraria, si collega tematicamente al contrasto della *Poubelle agrée* tra il lento morire del sé storico e lo speculare affermarsi del sé della pagina. Questo annullamento reciproco, del vissuto nella scrittura e del letterario nell'incorporeo, segna nell'*Autobiografia* un chiasmo strutturale, identico, nell'architettura globale di *Passaggi obbligati*, all'ordine speculare con cui i racconti progettati si incrociano tra loro. Ad una prima metà, legata agli snodi fondamentali del proprio vissuto (l'infanzia nella *Strada di San Giovanni*, l'adolescenza nell'*Autobiografia*, la guerra nel *Ricordo di una battaglia*), segue infatti una seconda parte di racconti mai scritti in cui – sebbene si tratti solo di congetture – il protagonista in gioco diventa il proprio *sosia* incorporeo (l'espressione viene dal racconto *Istruzioni per il sosia*), cosciente del proprio venir meno progressivo nella *Poubelle* e destinato ad una progressiva e definitiva reificazione (*Gli oggetti*).

Per quanto riguarda infine l'intermedio punto di intersezione tra i due elementi in gioco, l'analogia più importante da rilevare è tra il carattere frammentario ed ellittico della cerniera sul neorealismo e sull'esperienza partigiana, nell'*Autobiografia*, e la mancata, o forse omessa, elaborazione di *Cuba*, il racconto centrale dell'intera collezione, di cui già esisteva un primo embrione narrativo in un articolo del 1979 dedicato alla memoria di Calvert Casey⁵. Il ritorno alla terra natale ivi descritto, in occasione del proprio matrimonio con Chichita a 35 anni, è esattamente il *mezzo del cammin di nostra vita* calviniano, come l'esperienza del neorealismo è il *dimidium* esatto tra l'allora degli anni Trenta e l'oggi degli anni Settanta: risulta pertanto significativo che, proprio nel punto di simmetria, nell'approssimarsi reciproco delle due metà in un comune identità, l'autore retroceda in un non detto, come di fronte ad un mistero irrisolto. A suffragio di ciò, può apparire altresì sintomatica la lunga ed irrisolta gestazione dell'opera, alla cui elaborazione l'autore premetteva già un incerto «forse»⁶ in una lettera del 1978 e alla cui incompiutezza formale opponeva invece, in una lettera del 1985, il velleitario proposito di mettere il libro ogni anno «in programma tra le cose da fare»⁷.

2. Un'identità difficile

Il 1974, cioè l'anno che viene subito dopo l'uscita delle *Città invisibili* e del *Castello dei destini incrociati*, si caratterizza per Calvino come un momento di

⁵) L'articolo, datato 9 settembre 1979, apparve in traduzione spagnola nel dicembre 1982 su «La Quimera», con il titolo di *Las piedras de la Habana* (Barcelona, n. 26 extra, dicembre 1982, pp. 84-85).

⁶) Parlando del progetto a Guido Neri (31 gennaio 1978), Calvino lo descrive come «una serie di testi autobiografici con una densità più saggistica che narrativa, testi che in gran parte esistono solo nelle mie intenzioni, e che un giorno forse saranno un volume che forse si chiamerà *Passaggi obbligati*» (corsivo mio).

⁷) Lettera del 18 marzo 1985 a Graziana Pentich (L 1531).

profonda riflessione sulla propria identità: la pubblicazione in aprile di *Ricordo di una battaglia* segna infatti il riemergere nell'autore del desiderio di ricostruire le proprie origini, mentre l'intervista di settembre, pubblicata poi con il titolo di *Eremita a Parigi* (in parallelo con il racconto *La poubelle agrée*, datato "1974-1976"), s'incardina sulla meditazione intorno al proprio presente. L'estiva *Autobiografia di uno spettatore* si colloca, nella duplice direttiva di questa indagine sulla propria identità, come una *recherche*, in cui lo scandagliare retrospettivo delle proprie remote origini è speculari all'indugiare introspettivo sulle radici del presente.

Un'ulteriore testimonianza del periodo intensamente autoriflessivo che si apre nella carriera di Calvino a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, ci viene offerta – come ha osservato Massimo Schilirò⁸ – dall'elaborazione di svariati progetti autobiografici, accompagnati da una assai articolata riflessione teorica.

In essa, Calvino si preoccupò innanzitutto di ovviare al depotenziamento semantico del discorso autoreferenziale prodotto nel testo autobiografico dall'assenza di una reale "scossa spaesante"; in secondo luogo, di fronte alle numerose incongruenze del genere⁹, si pose il problema di giustificare dentro una reale utilità conoscitiva la fatica (immane per la sua proverbiale riservatezza) di mettere per iscritto le proprie vicende¹⁰. Nel tentativo di modellare una nuova poetica del genere, così, si mantenne lontano dall'identificare l'autobiografia come un compiaciuto indulgere sul proprio vissuto, attribuendo invece allo scrivere autobiografico il nuovo valore di una ricerca conoscitiva sull'identità. Dentro il confronto sincronico tra il proprio io reale e l'io-che-dice-io della finzione letteraria e il faccia a faccia diacronico tra l'io del passato e l'io presente, scrivere di sé ha dunque il valore di reperire in sé ciò che è "identico" (l'identità), nella tensione reciproca degli opposti verso una perfetta *adaequatio*.

Accostando queste riflessioni all'*Autobiografia di uno spettatore*, non si può fare a meno di notare tuttavia come il confronto tra il sé passato (rammemorato) e il sé presente (rammemorante) non arrivi mai alla strettoia di un'"identità" simmetrica e coincidente, ma oscilli sempre in bilico sui vuoti di memoria dell'autore, sbilanciandosi ora verso una rammemorazione *a posteriori* del passato e ora verso la descrizione di un presente orfano del suo *a priori*.

La ricerca del punto di simmetria tra le metà di sé si risolve perciò in uno iato conoscitivo, in una frattura non sanata, esattamente come quella prodotta dall'embargo cinematografico nel 1938 e dall'esperienza della guerra («qualcosa scomparve così dalla mia vita per non ricomparire mai più», AS 40). Allo stesso modo in cui, nell'esperienza del barone rampante, si scava un divario tra l'io e il

⁸) Cfr. *Le memorie difficili, Saggio su Italo Calvino*, Catania, Cuecm, 2002, p. 41.

⁹) a. L'identificazione autore/lettore (lo scrittore non deve regalare nostalgie accomunanti e consolatorie né diarismi senza prospettiva); b. La deriva solipsistica (lo scrittore non deve specchiarsi nella piccola pozza del narcisista); c. La mitologia dell'infanzia come scaturigine esclusiva di ogni vita (la concezione della vita come ripetizione dell'identico).

¹⁰) Nella lettera del 27 luglio 1985 a Claudio Milanini, Calvino confessa la sua difficoltà nell'«aggirare il proprio rapporto nevrotico con l'autobiografia» (L 1538; corsivo mio).

mondo, così tra l'io del prima e l'io del dopoguerra si apre un abisso di vuoto, che scinde l'antica unità in un procedere parallelo di due binari indipendenti.

Questa struggente lacerazione di sé, già rappresentata nel *Visconte dimezzato* e raffigurata nella città di Moriana attraverso la metafora di un «foglio di carta, con una figura di qua e una di là, che non possono staccarsi né guardarsi» (RR II 449), è del resto preannunciata già nel titolo del racconto, *Autobiografia di uno spettatore*, in cui alla biografia dell'αὐτός (il sé storico) si accosta quella appunto «dello spettatore» (il sé in rapporto con l'arte). Questo rapporto dell'io con il proprio «doppio dimezzato» non solo percorre tutta l'*Autobiografia*, ma anche i rimanenti racconti del progetto. Nell'*Autobiografia* esso si colloca su tre diversi piani: nel conflitto di ambiti tra un io storico e un io che abita nella *finzione*; nel voluto contrasto tra il lontano *allora* e l'*oggi* vicino; ed infine nella scissione tra la complicità di chi osserva la realtà dal di dentro e l'estraneità di chi osserva le cose dal di fuori. Negli altri racconti della serie, invece, questo motivo dominante si esplicita a livello strutturale, in una apposita costruzione binaria, per antinomie parallele: tra padre e figlio nella *Strada di San Giovanni*, tra buio notturno e luce mattutina nel *Ricordo di una battaglia* e tra dimensione pubblica e privata della vita nella *Poubelle agrée*¹¹. Come illustrato attraverso questi esempi, il legame descritto tra l'io e l'altro sé si caratterizza perciò come un vero e proprio «incontro/scontro»: se, per un verso, infatti, la necessaria perdita di una parte di sé rende vana la possibilità di propria piena realizzazione, per l'altro invece, l'esistenza del proprio *alter ego* è ciò che invece può garantire all'io una possibilità di salvezza dal nulla, da quella «fine del mondo» che «è cominciata con noi e non accenna a finire» (AS 49).

La ricomposizione dei diversi complementari è postulata nel *Visconte dimezzato* – nella ricucitura finale del Gramo con il Buono – ma senza che l'unità del reale venga in qualche modo ristabilita («non basta un visconte completo perché diventi completo tutto il mondo», *Visconte dimezzato*, RR I 443); analogamente, anche nei *Passaggi obbligati* dell'autobiografia calviniana si mette in atto il tentativo di «ricucire» per *fragmenta* la trama lacerata dell'esistenza, ma il richiamo ai pochi «punti», in cui questa *coincidentia oppositorum* si è resa documentabile nella propria vicenda biografica, non è sufficiente a colmare il «vortice» (*Ricordo di una battaglia*, RR III 50) di vuoto che è la memoria dell'autore.

Di fronte così al venir meno delle cose, della memoria e di sé, la vita dell'io storico trova la sua sola consistenza nella dipendenza da un *altro*, il sé letterario, che si configura perciò come l'ultimo baluardo del *non omnis moriar* calviniano, come l'unica garanzia che il sé non morirà del tutto con il proprio corpo.

Nell'*Autobiografia di uno spettatore*, la presenza di questo interlocutore *altro* si declina a tre livelli di profondità. Ad un primo superficiale livello di analisi, è il lettore che garantisce la sopravvivenza dell'autore: è il lettore, a cui Calvino si appella spesso nel tentativo di acciuffare i lembi nascosti della propria memoria e con il quale dialoga amabilmente (come nelle pagine del *Ricordo* o del

¹¹ In *Dall'opaco*, anche se il testo non appartiene al progetto originario, tra «abrigu» e «ubagu».

Viaggiatore) con espressioni del tipo «mi si scusi il bisticcio» (AS 37), o «non ho ancora detto ma mi pareva sottinteso» (AS 38).

Ad un secondo livello di analisi, *l'altro* a cui l'autore si rivolge è il sé adolescente di prima della guerra: nel suo sguardo, nel suo essere "spettatore" di una realtà aperta sempre verso un altrove, Calvino cerca infatti di recuperare quella capacità stupefatta di "adorare" (*spectare*) le cose per il loro mistero che è all'origine della potenza immaginativa della narrativa¹². Ma se prima della guerra, la "lontananza", la tecnica del "non svelato" del cinema americano e francese degli anni Trenta, era per lui motivo di fantasticherie (analogamente alla capacità degli antichi di produrre miti descritta da Leopardi nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* o alla meraviglia dell'*Infinito* dietro la siepe)¹³, con la guerra invece, e l'avvento del "cinema della vicinanza" (dei neorealisti e di Fellini), questa capacità di *spectare* si è infranta nello sguardo miope dello *scrutatore*, fisso a sminuzzare gli oggetti ad uno ad uno, dentro una *speculazione* demistificante e malinconica (per la struggente consapevolezza, già espressa da Leopardi nella canzone *Ad Angelo Maj*, che «discoprendo / solo il nulla s'accresce»)¹⁴.

Ad un ultimo livello di analisi, incapace di attingere l'alterità di questo antico sguardo, Calvino riconosce la parte incorruttibile di sé, questo *altro*, dentro l'immedesimazione con Federico Fellini. È possibile identificare Fellini come *alter ego* di Calvino, come suo riflesso speculare (il doppio), a partire dalla significativa concatenazione di analogie che l'autore rileva tra la propria esperienza e quella del regista.

La prima di esse è sicuramente a livello biografico: «perché come età *li* separavano solo pochi anni», perché «*venivano* entrambi da una città di riviera» (AS 44; corsivo mio); per la loro comune esperienza di disegnatori di fumetti¹⁵

¹² Si legge in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: «[...] c'era qualcuno che passava per una strada solitaria e vedeva qualcosa che colpiva la sua attenzione, qualcosa che sembrava nascondere un mistero, o una premonizione; allora chiedeva spiegazioni e gli raccontavano una lunga storia» (RR II 868).

¹³ Nei film degli anni Trenta, il meccanismo dell'attesa, attivato dalla tecnica del non far vedere l'oggetto era, come la siepe nell'*Infinito* leopardiano, il motore dell'invenzione immaginativa. Nel citato *Ammutinamento del Bounty*, ad esempio, l'uso delle dissolvenze nei momenti chiave, l'avvistamento della terra descritto attraverso lo sguardo stupito di un marinaio (e non attraverso l'immagine dell'isola di Tahiti), la descrizione del viaggio navale attraverso l'evidenziazione della rotta su una cartina e l'amore tra Gable e una tahitiana descritto attraverso lunghi sguardi e silenzi, sono tecniche che di per se stesse danno luogo all'inferenza immaginativa dello spettatore, chiamato a ricostruire con la fantasia i passaggi sottintesi.

¹⁴ La scoperta di ciò che sta dietro le cose genera una coscienza più acuta dei loro meccanismi segreti, ma anche il disinganno verso il loro mistero svelato. Fellini descrive questa amarezza disillusa nei *Vitelloni*, svelando il fallimento della vita matrimoniale di Fausto o, nella *Dolce vita*, mettendo a nudo la noia e il vuoto della vita negli anni del *boom* economico. Calvino definisce questo procedimento felliniano come la «sintomatologia dell'isterismo italiano» (AS 49).

¹⁵ La «matrice di comunicativa popolare» (AS 46) di Fellini ha la sua origine nei giornali umoristici della gioventù di Calvino: il «Marc'Aurelio» (1939-1942), il «Bertoldo», il «Corriere dei piccoli» e il «Settebello». Come Fellini, anche lo scrittore, con lo pseudonimo di Jago, si cimentò nell'arte vignettistica, vincendo in giovinezza il concorso del «Cestino» di Guareschi per «la vignetta più stupida dell'anno» (cfr. Oreste Del Buono, *Calvino vignettista*, «Tuttoli-

ed infine per l'esperienza della repressione, l'uno laica e l'altro religiosa, che avevano vissuto, ciascuno, nelle rispettive famiglie¹⁶ ed, entrambi, nell'Italia fascista.

La seconda analogia tra i due si lega ai modi e alle tecniche del raccontare. Il discorso critico sul «cinema rovesciato», oltre a descrivere la tecnica con cui in *8½* Fellini, passando «dall'altra parte dello schermo» (voltando «le spalle al set»), diventa «cinema lui stesso» (AS 44), si pone infatti come una «spiegazione» *ante tempus* del procedimento metanarrativo che lo stesso Calvino adotterà qualche anno più tardi nelle pagine di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Allo stesso modo, nella descrizione dettagliata dello sguardo di *Giulietta degli spiriti*, così capace di carpire l'universale da un solo particolare¹⁷ e di elaborare una sua deformazione onirica del reale (una «conoscenza spirituale, magica, di religiosa partecipazione al mistero dell'universo», AS 47), Calvino sembra delineare alcuni tratti salienti del modo con cui palomarianamente osserva la realtà: ora il suo sguardo sineddochico – capace nel racconto di intuire da una finestrella nel cinema di Sanremo «quell'altro mondo che era il mondo» (AS 31) – e ora il suo *speculare* deformante e autoriflessivo.

L'ultima e decisiva analogia tra Calvino e Fellini riguarda la poetica. Lo sguardo di Guido, protagonista di *8½*, fatto di «visualizzazioni infantili, disincarnate, precinematografiche di un mondo "altro"» (AS 45; corsivi miei), di confusi brandelli di memoria a cui dare un ordine filmico, trova un riscontro infatti nel metodo degli «esercizi di memoria»: delle «schegge di vissuto»¹⁸, sopravvissute confusamente all'avanzata del nulla, giustapposte e deformate nel *collage* della propria identità frantumata. La stessa felliniana «precisione di evocazione ottenuta attraverso l'exasperazione della caricatura» (AS 48) si manifesta in Calvino nel suo ridicolo assemblare gli «spezzoni perduti» (AS 29) di una trama impossibile da ricostruire: «i francobolli d'una serie che andava appiccicando nell'album della *sua* memoria, colmando a poco a poco le lacune» (AS 38; corsivo mio).

bri» 17 [febbraio 1992], p. 3). Testimonianze di questa sua prima attività creativa sono contenute, dentro la corrispondenza giovanile con Scalfari, nelle lettere datate 21 maggio 1942, giugno 1943, 21 giugno 1942 e 16 giugno 1943.

¹⁶ A quel «nei mesi di scuola i miei genitori mi lasciavano poca libertà» (AS 28) che Calvino annota di sé nel racconto fa da *pendant* in Fellini il «trauma fondamentale» (AS 48) della sua educazione religiosa, che ricorre in moltissimi dei suoi film come elemento «d'un orrore addirittura fisiologico» (AS 48). Questa immagine repressiva della chiesa è evocata in *Amarcord*, nella confessione di Titta, assolto dal prete senza l'amorevole misericordia del perdono; in *Giulietta degli spiriti*, nelle visioni inquietanti di peccato e di morte che attanagliano la protagonista, o nella durezza con cui nei *Vitelloni* il padrone del negozio di arredi sacri caccia via Fausto.

¹⁷ Calvino descrive così la capacità felliniana di restituire in pieno il clima di un'epoca, ad esempio quella fascista: «[...] basta che nei *Clown* il capostazione buffo spernacchiato dai ragazzi del treno chiami un milite ferroviario nerobaffuto e che dal treno spettrale le braccia dei ragazzi di levino in un silenzioso saluto romano, e il clima dell'epoca è restituito in modo pieno, inconfondibile» (AS 48).

¹⁸ L'espressione è tratta dall'intervista del 28 luglio 1979, *Calvino: Ludmilla sono io*, «Tuttolibri».

3. *Uno, nessuno e centomila*

Il rapporto tra l'io e l'*altro*, segnato indelebilmente dalla crepa di un distacco, si risolve nell'amara considerazione che è impossibile non solo una piena corrispondenza con l'"altro di sé", ma anche la comunicazione con quell'"altro da sé" che è la realtà.

La lapidaria constatazione che «la fine del mondo è cominciata con noi e non accenna a finire» (AS 49), con cui si chiude il testo, preannuncia al lettore la definitiva consapevolezza della *Poubelle agréée* per la quale, con il venir meno della corrispondenza piena tra il sé e il proprio *altro*, non rimane più alcuna possibilità di salvezza («non valgono le Opere a salvarmi, ma solo la Grazia che non mi fu né mi sarà concessa», *Poubelle agréée*, RR III 74).

All'assenza di un rapporto adeguato con le cose che garantisca un legame complementare tra l'uomo e la realtà, consegue dunque l'abolizione della stessa comunicazione tra il mondo e l'io. Questa incomunicabilità irreversibile tra la persona e la realtà era già stata rappresentata, nell'*Avventura di un impiegato*, attraverso il dramma del protagonista «di non poter essere mai pari a quello che era stato, di non riuscire ad esprimere, né con allusioni e men che meno con parole esplicite e forse neppure col pensiero, la pienezza che sapeva d'aver raggiunto» nel rapporto amoroso con una donna, o, nell'*Avventura di un lettore*, attraverso la sproporzione angosciante della scoperta che «oltre la superficie della pagina s'entra in un mondo in cui la vita è più vita che di qua, da questa parte» (corsivo mio). Allo stesso modo in Fellini, lo scarto malinconico prodotto da questa sostanziale incomunicabilità con le cose era stato rappresentato nella scena iniziale e finale della *Dolce vita*, in cui un elicottero prima e il fruscio delle onde poi coprono con il loro rumore le voci dei protagonisti, riducendole a dei labiali incomprensibili.

Lo scarto profondo da cui deriva questa incomunicabilità, lo iato che separa come in una «discontinuità tra i due mondi» (AS 30) l'io e la realtà, si caratterizza, ora come un principio di disordine, e ora come un'ostile invadenza dell'oblio.

Da una parte, di fronte alla «gran confusione» (AS 30) dei propri frammenti filmici o memoriali, Calvino cerca invano di «ricomporre pezzo a pezzo» (AS 28) il puzzle della propria vita attraverso la forma stilistica del catalogo¹⁹: ma nemmeno lo sforzo compilatorio nell'elencare tutti gli attori e attrici del cinema americano e francese degli anni Trenta e la propria «ostinazione da collezionista» (AS 38) nel recuperare tutte le loro interpretazioni sono sufficienti a ordinare l'infinita complessità del reale nella totalità dei suoi fattori. Lo dimostra il fatto che la realtà, come nei racconti *La notte dei numeri* o *La formica argentina*, contiene un elemento irriducibile (ciò che un ligure come Montale definì uno

¹⁹) La parola «catalogo», cara a Calvino, ricorre in SSG 11 («catalogo dei generi»), in AS 36 («catalogo delle donne») e nell'*Introduzione alle fiabe italiane* (M. Lavagetto [a cura di], *Fiabe italiane*, Milano, Mondadori, 1993, p. XVIII: «catalogo dei destini», insieme all'espressione «smania catalogatoria»).

sbaglio di natura), che scompiglia sempre ogni tentativo umano di ridurre l'Essere alla propria misura²⁰.

Dall'altra parte, l'autore cerca di far fronte al proprio oblio – manifesto nel vuoto del non spiegato o nel carattere ellittico delle proprie informazioni appena alluse – attraverso il ricorso, o ad una fitta trama di integrazioni parentetiche²¹, o alla propria fantasia immaginativa, ma non nasconde tuttavia la propria incapacità di colmare gli «spezzoni perduti» (AS 29), né della propria storia, né dei film di un tempo. A testimonianza di questa inadeguatezza, valga la presa di coscienza con cui, nel finale di *Ricordo di una battaglia*, l'autore ammette che tutto ciò che ha scritto gli serve solo per capire che «di quella mattina non ricorda più quasi niente» (*Ricordo*, RR III 57; corsivo mio).

Di fronte, ora al «casuale depositarsi delle immagini lungo le giornate e gli anni» (AS 38-39; corsivo mio) e ora al «buco nel mezzo» (AS 29) sempre presente nella propria memoria, lo scarto analizzato tra l'io e la realtà²² si spinge, in ultima istanza, fino alla negazione esplicita dell'*altro*: nell'esperienza filmica, come nella propria vicenda biografica.

Nell'ambito filmico, l'*altro* (un «più in là nel futuro o nell'altrove o nel difficile», AS 37) viene ridotto ad una lontananza irraggiungibile ed astratta²³, ad un punto di fuga che soddisfi, con il proprio «bisogno di spaesamento» (AS 27), anche il proprio bisogno di evasione dal carcere della vita. L'esperienza del cinema si lega sì all'esperienza della fuga – quella da casa («Andavo al cinema al pomeriggio, scappando di casa di nascosto», AS 28) come quella dalla fortezza di If (nel racconto *Il conte di Montecristo*) – ma verso un *altrove* evocato come un'astrazione inesistente: in *Dall'opaco* una costruzione razional-geometrica e nelle *Città invisibili* «un vuoto, non riempito di parole». Questa stessa esperien-

²⁰ Ne *La notte dei numeri*, il ragioniere De Canis scopre dopo anni un errore nei suoi calcoli, che sfalsa tutto il suo lavoro: «Ecco: qui, un errore, un grossolano errore di quattrocentodieci lire in una somma [...]. Adesso sai che tutto è sbagliato. In tanti anni quell'errore di quattrocentodieci lire sai quant'è diventato? Miliardi! Miliardi! [...] L'errore è al fondo, al fondo di tutti i loro numeri, e cresce cresce cresce!» (RR II 1061). Nel romanzo-racconto del 1952, invece, l'invasione delle formiche argentine rende insopportabile la vita di due sposi.

²¹ Valgano le sette parentesi della sola pagina AS 39 per dare un'idea della frequenza con cui Calvino ricorre a questo espediente tecnico: «(Dei critici di quel tempo seguivo Filippo Sacchi sul «Corriere», molto fine e attento ai miei attori favoriti, e – più tardi – «Volpone», sul «Bertoldo», che era poi Pietro Bianchi, che per primo gettava un ponte tra cinema e letteratura)»; «(Mi pare nel 1938)»; «(che proprio a quel tempo s'andava allineando al razzismo hitleriano)»; «(e tedesca)»; «(è sempre a memoria che riferisco, fidandomi dell'esattezza di registrazione del mio trauma)»; «(che anche prima venivano distribuiti attraverso società italiane)»; «(anzi, una delle maggiori: *Ombre rosse*)».

²² Si legga nel testo a proposito di questo scarto: «[...] tra il catalogo delle donne incontrate nei film americani e il catalogo delle donne che s'incontrano fuori dello schermo nella vita di tutti i giorni non si riusciva a stabilire un rapporto» (AS 36).

²³ Il cinema «rispondeva a un bisogno di distanza, di dilatazione dei confini del reale, di veder aprirsi intorno delle dimensioni incommensurabili, *astratte* come entità geometriche, ma anche concrete, assolutamente piene di facce e situazioni e ambienti, che col mondo dell'esperienza diretta stabilivano una loro rete (*astratta*) di rapporti» (AS 41; corsivo mio). Si noti la ripetizione non casuale dell'aggettivo «astratto».

za della fuga verso un altrove inutilmente irreal è sintetizzata in modo simile da Fellini: nella chiusa dei *Vitelloni*, con il languido «non lo so, devo partire» del malinconico Moraldo, e in *8½*, attraverso l'affermazione disillusa di Guido per cui «saremmo stati contenti lontani dal mondo».

Nell'ambito della propria esperienza reale invece, l'eliminazione fisica dell'*altro* non si attua più attraverso la sua relegazione ad una lontananza immaginata, ma attraverso la nichilistica affermazione della sua inconsistenza. Questa negazione dell'*altro*, suggerita dall'immagine calviniana e felliniana dello specchio, si esplicita, con un'identica conclusione, in una forma "forte" e in una "debole".

Secondo il nichilismo "forte" del cavaliere inesistente Agilulfo, l'io, senza mezzi termini, è «uno che c'è senza esserci» (*Cavaliere inesistente*, RR I 966), è l'immagine assente ed incorporea di una «spoglia morta» (*Poubelle agrée*, RR III 66). Allo specchio, di fronte all'immagine non reale di un *altro sé*, l'io contempla solo il rovescio della propria controfigura, e, in quel *nessuno* inconsistente, l'immagine capovolta della propria vita («il solo mondo che esiste è l'opaco e l'aprico ne è solo il rovescio» scriverà l'autore in *Dall'opaco*, RR III 101). La dinamica ad anello ritorto per cui l'autore «guarda e si guarda osservare»²⁴ da cui scaturisce questa forma di nichilismo, si esprime nell'*Autobiografia*, a livello di contenuti, nella riflessione sulla metanarratività felliniana, e, a livello formale, nella particolare struttura capovolta della microtrattazione sul regista, che, prendendo le mosse dalla descrizione del suo «cinema rovesciato», approda alla finale constatazione di una realtà rovesciata («Il film di cui ci illudevamo d'essere solo spettatori è la storia della nostra vita», AS 49).

Contemporaneamente, esiste anche una forma "debole", di matrice postmoderna, con cui l'io rivela la propria assenza: ancora di fronte allo specchio, infatti, la propria immagine infinitamente rimbalsata e deformata non può che scomporsi in *centomila* riflessi diversi di sé. In assenza però di quell'*unum* che dia significato e ragione a ciascuna delle proprie infinite possibilità di essere, l'identità di sé si disarticola in un indefinito smontarsi e giustapporsi di parti tra loro «ugualmente estranee», cioè ugualmente insignificanti²⁵. Questa esplosione dell'io, di radice sicuramente pirandelliana, è rappresentata, nell'*Autobiografia di uno spettatore*, attraverso il sapiente moltiplicarsi della narrazione autoriale in un prisma complesso di voci narranti, sulla base della ripetizione di alcune costanti.

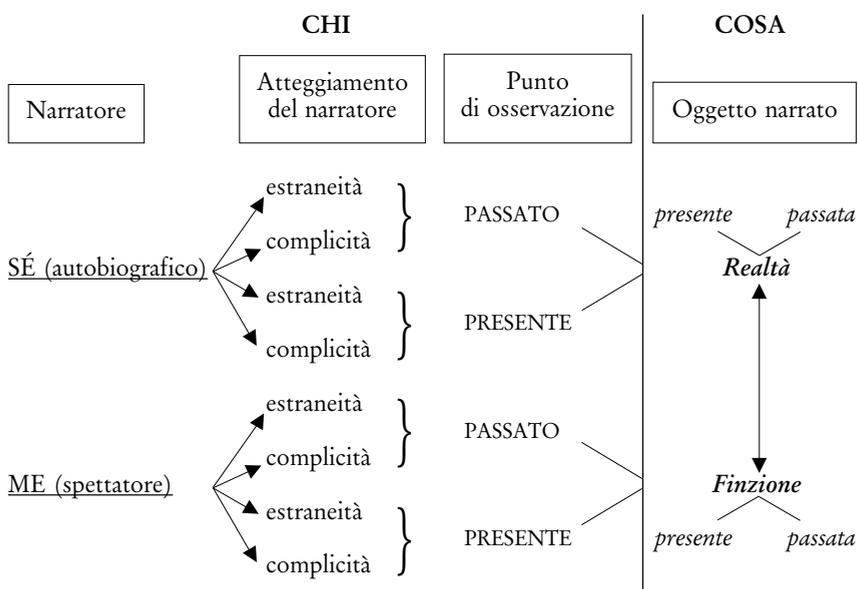
Per illustrare sinteticamente come la voce narrativa portante possa moltiplicarsi in almeno altre dodici possibili varianti, occorre considerare l'esistenza,

²⁴) L'espressione, di Claudio Milanini, è contenuta nell'introduzione a RR II, p. XVII.

²⁵) «Se un maremoto della memoria mi riportasse quella mattina intatta alla luce dell'alba, il mio sguardo d'adesso scorrerebbe su una fila di facce *indifferenziate* e con affanno cercherebbe di riconoscere qual è la mia, cioè a quale di quelle facce tutte *a me ora ugualmente estranee* presumo mi leghi il labile filo dell'identità individuale, un filo che dovrebbe essere fatto di memoria – e di che altro se no? – e poiché la mia memoria è una fibra sfilacciata, discontinua, strappata, tra me ora e quel me del passato, la comunicazione è interrotta» (RR III 1206; corsivo mio). Il brano è stato tagliato dalla redazione finale di *Ricordo di una battaglia*.

da una parte, di due protagonisti – un sé autobiografico e un me spettatore – capaci di osservare il mondo con complicità (*dentro*) o con estraneità (*fuori*) e, dall'altra parte, di due diversi contesti di riferimento – la storia reale e la finzione scenica – collocati in un arco di tempo che si alterna tra un *allora* passato e l'*oggi* presente. Per cogliere l'intricata intersezione di questi termini in gioco all'interno del tessuto narrativo, due sono i fattori su cui puntare l'attenzione: il primo è relativo a *chi* osserva (e in quale modo, e in quale momento), mentre il secondo è relativo a *cosa* si guarda (e a quale momento storico esso appartenga).

Nella schema seguente, propongo una sintesi di tutte le possibili combinazioni narrative del racconto. Percorrendo le variabili, solo al fine di esempio, risulta in esso evidente come la posizione del Calvino spettatore del passato, rivolto al cinema degli anni Trenta sia totalmente differente da quella del Calvino disilluso spettatore dell'oggi, rivolto al contesto storico dell'anteguerra.



Fatta la dovuta eccezione per quattro soluzioni narrative inaccettabili, a causa dell'impossibile evento di un Calvino del passato che osservi la realtà del presente, possiamo notare invece, nelle altre combinazioni prospettate, alcune soluzioni costanti: quella in cui il passato è narrato dal di dentro del passato, quella in cui il passato è descritto dal di fuori del presente e quella, infine, in cui il presente è osservato dal presente stesso. Nel primo caso, il racconto ricorre all'uso continuato dell'imperfetto durativo, accompagnato dalla costante discesa del narratore al punto di vista del sé personaggio, introdotta da una ricca serie di deittici spazio-temporali e dalla descrizione delle percezioni del giovane Italo. Nel secondo caso invece (il guardare l'allora da un oggi), l'uso continuato del passato remoto testimonia in modo chiaro come Calvino stia trattando di eventi ormai conclusi, che hanno perso il loro rapporto con il presente e possono solo

essere integrati con parentesi o lunghi elenchi. Nel finale del racconto, infine, la terza costante narrativa si manifesta come la perfetta coincidenza tra sguardo e autobiografia, tra vivere e osservarsi vivere, nella esatta corrispondenza tra *eye* e *I*.

Come consegue da questa digressione di carattere narratologico, l'articolarsi multiforme di così tanti modi diversi di guardare e di guardarsi dimostra che da un numero finito di elementi (come, nel Castello, da un numero finito di carte) si possa produrre, secondo certe regole costanti, una catena infinita di storie. Nessuna di esse, però, come nessuno dei centomila io postulabili, costruirà con la propria sola singolarità una sintesi efficace della propria identità e l'unità del romanzo della vita. In conclusione, scisso dal proprio rapporto con la realtà, l'io si trasforma in un coacervo di infinite immagini riflesse, in un centone di citazioni decontestualizzate, in un cestino di frammenti e cocci rotti: di sé e della letteratura – come esemplificato nella metafora postmoderna della Poubelle – rimane solo ciò che non viene buttato via.

4. *Il senso del raccontare*

Il passaggio obbligato su cui s'incentra la rievocazione della propria adolescenza non coincide semplicemente con la scoperta del fascino di assistere a una storia – esperienza che del resto era già stata offerta a Calvino dalle figure del «Corriere dei piccoli» o anche dai libri stessi²⁶ –, ma anche e soprattutto con la prima embrionale presa di coscienza dei meccanismi segreti che presiedono al raccontare. Se infatti possiamo collocare l'origine della vocazione allo *storytelling* e lo sviluppo di una straordinaria capacità di *inventio* nell'assiduità con cui Calvino, da giovane, assisteva all'avvenimento di una storia, è soprattutto nell'esercizio dell'assemblaggio creativo dei suoi elementi, descritto nell'*Autobiografia*, che possiamo reperire invece i prodromi della sua abilità futura nella *dispositio*. Il gioco adolescenziale di mescolare volti di attori e ruoli stereotipi dentro l'elaborazione di infinite combinazioni fantastiche riassume infatti *in nuce* l'intuizione di quella possibilità illimitata di intrecci che sarà, per il Calvino adulto, la narrativa.

La definizione di quell'antico gioco, proposta dall'autore in modo cosciente nell'introduzione alle *Fiabe italiane*, si traduce nella formula di «infinita varietà» e «infinita ripetizione»²⁷ e permea tutta la narrativa successiva di Calvino: dalle *Città invisibili* a *Palomar*, dal *Castello dei destini incrociati* all'*Autobiografia di uno spettatore*. Sulla base di essa, la narrativa prende la forma di un illimitato movimento di trasformazione dell'essere (di cui Lucrezio, Ovidio e Ariosto

²⁶ «Il primo vero piacere della lettura d'un vero libro lo provai abbastanza tardi: avevo già 12 o 13 anni, e fu con Kipling [...]. Da allora in poi avevo qualcosa da cercare nei libri: vedere se si ripeteva quel piacere della lettura provato con Kipling»; cfr. *Cronologia della vita di Calvino*, 1935-38, RR I, p. LXV.

²⁷ *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*, introd. di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 1993, pp. XVII-XVIII.

sono maestri) e si caratterizza come una vera e propria fuga delle cose verso un vuoto «altrove altravolta altrimenti» (*Cosmicomiche*). Questa fuga verso un nulla indefinito rappresenta in atto quella che, al termine della propria carriera, nelle *Lezioni americane*, l'autore definì come la «corsa del desiderio verso un oggetto che non esiste, un'assenza, una mancanza» (*Rapidità*).

È lecito a questo punto porsi una domanda. Se il movimento di una storia, come della vita dello scrittore, è diretto infatti verso il nulla di un leopardiano «abisso orrido, immenso, ov'ei precipitando il tutto obblia», e se i frutti della gerla riempita con il padre nella *Strada di San Giovanni* sono destinati a vaporizzarsi nel vuoto della *Poubelle*, allora perché si scrive? E se non l'io non esiste, se non ha una destinazione, allora perché racconta? All'interno di questa contraddizione si colloca il cuore del giudizio che Calvino dà sul proprio lavoro e sul proprio presente.

L'*Autobiografia di uno spettatore* documenta una tappa importante di questo percorso di autocoscienza, sia a livello tematico che a livello formale.

Dal punto di vista tematico, scrivere, come il giovanile rammendare le trame disperse dei film, è l'estremo tentativo di ricucire la trama della propria umanità perduta e, pur dentro la consapevolezza del tragico venir meno delle cose, rappresenta la profonda e alta dignità dell'autore nella sua indefessa ricerca di una salvezza dell'io.

Dal punto di vista formale, invece, considerando la rapidità con cui le frasi e gli elenchi (spesso senza virgole) si rincorrono nell'incalzante ritmo narrativo dell'*Autobiografia* e l'incessante sollecitudine con cui una digressione si incastona nell'altra, scrivere si connota come un inesausto accumulo di materia sopra se stessa volto a scongiurare il silenzio del Nulla (come nel racconto *La spirale*). Ritroviamo lo stesso tema nelle pagine di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, nell'amara constatazione che «sotto ogni parola c'è il Nulla» (RR II 691); e nella lezione sulla *Leggerezza*, nella quale l'autore, a fine carriera, rappresenta la scrittura con l'immagine del salto di Cavalcanti tra le tombe: ovvero come l'estremo tentativo di esorcizzare il vuoto che incombe sotto i piedi e come il disperato anelito a prolungare il volo umano prima della sua definitiva caduta.

LUCA COTTINI
l.cottini@libero.it